



Encore cent ans pour Melville

Claude Minière

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Claude Minière

**Encore
cent ans
pour Melville**

L'INFINI

nrf

GALLIMARD

L'Infini

Collection dirigée
par Philippe Sollers

CLAUDE MINIÈRE

ENCORE
CENT ANS
POUR MELVILLE



GALLIMARD

Je parviendrai à quelques-uns, selon toute vraisemblance. On leur donnera peut-être *Typee* avec leur pain d'épices.

HERMAN MELVILLE,
Lettre à Nathaniel Hawthorne

Il aurait aujourd'hui deux cents ans. Il a survécu et continuera de vivre, mais quelle histoire, que de risques encourus ! On pense parfois que l'on peut dessiner une ligne de vie, en suivre la courbe. En fait, on doit y revenir sans cesse, par de multiples *touches*, sous des angles variés, des « éclairages ». Même sentiment pour ce qui concerne l'avenir de Melville, l'*à-venir* de son œuvre. Dès avant le décès d'Herman (en 1891) il était oublié, sorti de la scène littéraire. « J'ai cherché partout ce Triton, que personne ne semble connaître », écrivait un jeune poète anglais après un séjour à New York en 1885.

Melville a d'abord écrit des romans d'aventures, très vite à la suite l'un de l'autre. Puis il n'a plus écrit que des poèmes. Il a d'abord écrit « en plein air », sur l'Océan tourmenté ou dans le paradis des « îles cannibales ». Selon des vents contraires. À la fin, il n'a plus fait que composer des vers *dans la solitude philosophique du bureau du secteur*. Les années qui ont suivi la mort de notre auteur ont été faites d'éclipses et de « renaissances », *Billy Budd* ne sera édité qu'en 1924, les universités américaines plus tard cependant multiplieront les études consacrées au romancier, en France Pierre Leyris nous procurera d'intrépides traductions¹, le *Melville Log* de Jay Leyda paraîtra en 1957. On peut « prophétiser » que le futur de Melville est riche, même si par le grand public il n'est encore connu que pour être l'auteur de *Moby Dick*. On a voulu pendant un temps en faire un génie surréaliste, mais il fut, de fait, un écrivain très conscient de son art. La publication de *Mardi* dans cet art marquait un tournant, un écart :

Il n'y a pas si longtemps, ayant publié deux récits de voyages dans le Pacifique qui de tous côtés s'étaient heurtés à l'incrédulité, la pensée m'est venue d'écrire réellement un roman d'aventures polynésiennes, et de le publier comme tel : je verrais si la fiction a plus de chances d'être reçue comme la vérité : d'une certaine manière l'inverse de ma première tentative. Cette pensée en a fait germer d'autres, qui ont abouti à *Mardi*.

Préface de *Mardi*, janvier 1849

1. *Billy Budd* en 1937, *Pierre ou les ambiguïtés* en 1939, *Les Contes de la Véranda* en 1951, un

choix de poèmes en 1991.

VÉRITÉ ET MENSONGES

Ce sont surtout les organes religieux, les agences de missionnaires qui attaqueront *Typee*. Le *Christian Parlor Magazine*, à New York, fut l'un des plus violents¹. Voici comment il présentait le livre : *An apotheosis of barbarism ! A panegyric of cannibal delights ! An apostrophe to the spirit of savage felicity !* Diable, que d'exclamations : « Apothéose du primitivisme, panégyrique des délices cannibales, appel à la félicité sauvage ! » Melville ironiquement ripostera en qualifiant son ouvrage de magique, cabalistique et tabooistique (*sic* !). Comme Paul Gauguin à son tour le fera un peu après, Melville dénonçait les menées des missions « chrétiennes » agissant en collusion avec les administrations coloniales.

Mais on comptait aussi, bien que moins violents, des sceptiques dans le complot qui s'ourdait dans les premières années qui suivirent les éditions anglaise et américaine. Peu à peu cependant les critiques devaient s'effacer : la réalité dépassait la fiction. Herman commentera simplement : « Que d'affronts pour quelqu'un qui sent jusqu'à la moelle qu'il a bien été là, et qui voit un paquet d'obtus le mettre en doute ! » La réalité ne dépasse pas la fiction, elle s'y réalise.

Quand en février 1846 paraît *Typee* à Londres, il porte encore le long titre en guirlande de *Narrative of a Four Months' Residence among the Natives of a Valley of the Marquesas Islands* (« Récit d'un séjour de quatre mois parmi les indigènes d'une vallée des îles Marquises »). Il est affiché comme relation, récit. La relation d'une saison parmi les *Natives*, les indigènes. Il fallait annoncer que le voyageur rapportait du vrai, de l'inconnu, de l'exotique, du lointain... qui pourrait être un jour domestiqué. Mais Melville *écrivait* bien autre chose, qui s'entend dans ce qui rapproche *narrative* et *natives*. Il était alors un débutant, mais la littérature serait désormais son but... Seraient son but le rapport entre les sons et « l'orthographe », le mouvement de la phrase, l'exploration par l'écriture, la liberté libre, la vérité en littérature.

1. Cf. Jay Leyda, *The Melville Log*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1951, vol. I,

ATLAS

To use the concise, point-blank phrase of the sailors, I had made up my mind to “run away”.

Pour le dire comme les marins, en une formule nette et concise, j'avais pris la décision de *m'échapper*.

Typee

Les dates de naissance et de mort, séparées d'un petit trait (d'union), ressemblent parfois aux chiffres que l'on voit sur les atlas. Celles de Melville, 1819-1891, tiennent dans un siècle, comme de longitude, entre deux méridiens. En revanche, ses aventures sur l'Océan, de Nantucket au cap Horn, tendent vers « les mers du Sud » et franchissent des parallèles.

Les tensions Est-Ouest et Nord-Sud sont présentes dans la vie et l'œuvre de l'écrivain. Quand il va donner des conférences dans le centre des États-Unis il est perçu comme quelqu'un de (trop) cultivé, quelqu'un qui n'est pas de *l'Ouest*. Pourtant, aux yeux de Nathaniel Hawthorne, le délicat pasteur de Nouvelle-Angleterre, Herman a encore des manières grossières (il ne soigne pas assez son linge).

Pendant la guerre qui opposera le Sud et le Nord, Melville rend visite à son cousin, soldat sur le front de Virginie. Il est bouleversé par les blessures qu'infligent les horreurs du temps, il écrira *War Poems*. Le voyage qu'il a accompli vers l'Est, vers « l'Europe et le Levant », en 1856-1857, lui fournira un « trésor » de souvenirs dans lequel il puisera pour composer (pendant ses heures de service de douanier sur le port de New York) des milliers de vers...

1819-1891 : les dates paraissent prises dans un seul fuseau horaire. Mais il y a des débordements. Il y a des débordements à l'infini. Des échappées, des fugues.

Melville se sera souvent présenté comme *un marin*. Parfois il fait déborder sur

des expressions communes le caractère idiomatique supposé du langage des matelots : « Pour le dire comme les marins, en une formule nette et concise, j'avais pris la décision de *m'échapper*. » Que veut-il dire alors ? Que les membres d'un équipage sont plus que tout autre enclins à fausser compagnie ? Que lui, Herman, a découvert dans son emploi de matelot la possibilité d'échapper à la morose situation dans laquelle il s'était trouvé confiné en qualité de comptable, de garçon de ferme ou d'instituteur de campagne ? Le moyen de s'extraire du milieu familial ? Les marins apparaissent et disparaissent, séjournent en des lieux inconnus, et, se donnant une nouvelle identité, s'enrôlent un jour sur un navire de passage. *L'insoumission* parle dans les premiers récits de notre écrivain, il déclare l'espace, traverse les lignes, porte son monde *away* ! L'insoumission est son Orient et son orientation, son levier.

L'APPELÉ

Herman Melville aimait inventer des noms. *Omoa*, contrairement à ce que prétendait l'auteur, n'appartient pas au vocabulaire polynésien (les spécialistes ont vérifié). Il l'aura inventé pour désigner « un homme qui erre d'île en île », « l'homme errant », et par homophonie, disons.

La Baleine, la baleine de *Moby Dick*, comment l'appeler ? *How the whale-fish is to be called* ? Le titre du roman, dans l'édition originale, imprimée en Angleterre, était simplement *The Whale*. On sait que pour le capitaine Achab (le nom avait été porté par un faible roi d'Israël), Moby Dick est un monstre, un démon. Aux yeux d'Ismaël, matelot, elle est « un moment de repos dans l'élan ». Melville ouvre son livre, avant le début du récit, par une « Étymologie » où la question du nom est posée. La deuxième des citations dont la collection constitue cette manière d'avant-propos suggère que la lettre *H* fait « presque à elle seule tout le sens du mot ». Est-elle authentique ou inventée ? Si la citation est inventée j'en conclurai que la lettre *H* dit le *vrai* de Moby Dick ; si elle est authentique, ma conclusion sera la même puisque Herman Melville a sélectionné cette note. Le dictionnaire indiquait que l'origine, germanique ou néerlandaise, du mot *whale* provenait du verbe *wallen*, « rouler » ou « se vautrer ». Melville, avec son *H*, avec sa citation, veut-il signifier que la baleine ne se vautre pas, ne roule pas ? En effet, elle affleure, émerge, et avant de disparaître dans les profondeurs fend la masse tumultueuse des eaux, *all the waves of the billows of the seas of the boisterous mob*, « toutes les vagues et houles marines d'une foule tumultueuse ». Elle « plane » même, parfois (moment de repos dans l'élan). Comme l'esprit, elle « plane au-dessus des tourbillons cartésiens » (*sic*).

Le conteur du récit, Ismaël, entame résolument l'histoire. La toute première phrase du roman, *CALL me Ishmael*, « Appelez-moi Ismaël » (ou « Disons que je m'appelle Ismaël »), l'installe comme officiant : il est appelé à être celui qui dira l'histoire, il est *appelé* à tenir le rôle de récitant, de gardien du récit qu'il rapporte, au-dessus des abîmes et tourbillons cartésiens, sorti de toutes les vagues et lames

d'une masse (*mob*). D'où viennent les noms, propres ou communs ? Dans une lettre à son ami Nathaniel, Melville demandera « D'où viens-tu, Hawthorne ? ».

Heidegger, dans son *Parménide*, notait que « ce que dit un mot est bien souvent dissimulé et recouvert par ses “significations” ». Méditant sur la pensée grecque il écrivait : « Alors que le mot germanique *Got* signifie un être appelé par l'homme, donc l'appelé, les mots grecs pour ce que nous nommons un dieu disent quelque chose d'essentiellement différent : *deos-deaon* et *daimon-daion* nomment celui qui regarde, émergeant de lui-même, et l'être qui s'offre et se présente dans l'étant¹. »

Herman Melville est un Américain nourri de Shakespeare et de la Bible. Son *Moby Dick* est ponctué, « piqué », du mot *God* autant si ce n'est plus que de celui du nom de la Baleine démoniaque, mais elle est « blanche ». Le navire est féminin (*she*), le monstre pourchassé est *a sperm fish*, l'Océan *a masculine sea*. Ce que dit un mot... « C'est un livre bien méchant que je viens d'écrire et, tel l'agneau pascal, je me sens blanc comme neige », écrivait Melville à son ami Nathaniel, le 17 novembre 1851. L'histoire contée dans ce livre méchant (la chasse d'une baleine blanche) avale – avale et avalise – une autre histoire, la légende de Jonas. La fin en est différente : *and the great shroud of the sea rolled on as it rolled five thousand years ago*, « et le grand linceul de la mer roula comme il roulait il y a cinq mille ans ». Ce n'est pas *The Whale* qui roule ici mais la mer.

Cependant, dans les deux cas, sauver le récit demande qu'un (*only, alone*) échappe à ce qui recouvre. Dans *Moby Dick* l'appelé vient d'un naufrage comme dans l'Ancien Testament Ismaël revenait du désert.

Robert Buchanan donne affectueusement à Melville le nom de *Triton*, quand il rapporte en 1885 son expérience d'un séjour à New York : « J'ai cherché partout ce Triton, qui vit quelque part à New York. Personne ne semble rien savoir du seul grand écrivain qui puisse être placé épaule à épaule à côté de Whitman sur ce continent². » Herman Melville n'est pas encore mort pourtant, il décédera six ans plus tard et sera inhumé au Woodlawn Cemetery, dans le Bronx... L'année 1885 est l'année de naissance d'Ezra Pound et Melville vient de dire « l'Angleterre, après tout, est à de nombreux égards pour nous une étrangère. Pour ce qui est de nous aimer vraiment, la Chine a plus de cœur qu'elle ». On peut penser qu'il répondait au mépris anti-américain manifesté par exemple dans l'*Edinburgh Review* au début du siècle : « Aux quatre coins du globe, qui donc lit un livre américain³ ? »...

Je cherche Triton. Drôle de bonhomme, amphibien entre terre et mer, homme errant d'île en île, en quête d'une Vérité virginale, lançant des coups de sonde comme il le dira de Shakespeare : « les jaillissements occasionnels de la Vérité intuitive qui l'habite ; ces rapides coups de sonde lancés à l'axe même de la réalité ». Triton blanc, « civilisé édénique » (Mallarmé), car il n'y a pas que la Baleine qui soit blanche. Le chapitre 42 de *Moby Dick*, « The Whiteness of the Whale » (« La blancheur de la Baleine »), a en quelque manière son versant sylvestre dans une lettre à Nathaniel Hawthorne : « Car dans ce monde de mensonges, la Vérité est forcée de fuir dans les bois comme un daim blanc effarouché et c'est seulement par d'habiles aperçus qu'elle se révélera, comme chez Shakespeare et d'autres maîtres du grand Art de Dire la Vérité. » Les marins eux aussi « sont dans le blanc » en quelque sorte, *all ghosts rising in a milk-white fog* (« tous les fantômes montant dans le brouillard couleur de lait »). Et Herman cherche la lumière dans le noir et blanc, *can we thus hope to light upon some chance clue to conduct us to the hidden cause we seek ?*, « pouvons-nous alors espérer la lumière d'un indice de hasard qui nous conduirait à la cause cachée que nous cherchons ? ».

À vrai dire, je ne sais pas, Triton.

1. Cf. *Parménide*, traduction de Thomas Piel, Gallimard, 2011, p. 176-77.

2. Cité par Pierre Leyris dans son Introduction de *D'où viens-tu, Hawthorne ?*, Gallimard, 1986.

3. Cité par Pierre Leyris, *ibid.*, p. 15.

HERMAN MELVILLE

D'où viens-tu Herman ? Herman avec un *H*. Et Melville avec le *e* final ajouté par lui. *Ecce homo*. Les biographes vous apprennent que son père, Allan Melvill, après qu'il eut fait faillite, était devenu fou. Les conditions sociales étaient brutales dans l'Amérique du début du dix-neuvième siècle ! Très tôt le jeune Herman est parti sur la mer : enrôlements, mutineries, désertions, séjours dans les « paradis cannibales » du Pacifique... *They that go down to the sea in ships...*, connaissait-il ce psaume 107 mis en musique par Purcell ? Les marins partaient normalement pour deux trois ans quand ils chassaient la baleine et les naufrages étaient fréquents... Comment devient-il écrivain ? Probablement avec, plongeant à l'axe du réel, les questions « puritaines » du péché originel, de la prédestination et de la Providence. La question, pourrait-on dire : *Qu'est-ce qu'un homme ?* De quelle couleur ? Et quel rôle jouent les institutions civilisatrices ?... Le sens d'un mot sous ses significations.

Comment j'ai découvert Melville je ne sais plus. Peut-être bien que ce fut avec *Mardi* sous sa belle couverture dessinée par Max Ernst, édité chez Robert Marin en 1950. Pendant une escale quelqu'un en aura parlé, ou j'aurais lu un récit qui évoquait un autre récit, ou lors des jours de calme plat je recourrai par hasard à un livre écarté. Ou une phrase dont le rythme, le roulement, l'impétuosité m'a soudain frappé par son accord avec l'Océan... On découvre les choses une à une, jour après jour, par beau temps calme ou dans les tempêtes, traçant une ligne sur une éternité plissée.

Je fais un rêve, je suis sur un navire où nous dialoguons à l'abri du vent à tribord. Je parle d'un écrivain étrange, oublié puis redécouvert, Herman Melville, dont la langue est souvent superbe, sonore, où l'on peut entendre *le heurt successif des mots*, aux longues phrases tressées, et qui conte des histoires de blanc et de noir, de Blancs et de Noirs, de Mal et de Bien, et dont la clef est le jeu de la Providence... Pas de justice humaine ! Je le lis comme un *étranger* mais je suis plus

que jamais sensible à son combat et à sa solitude : au cours de sa vie il fut souvent *au bord*. Au bord de l'effondrement nerveux, entre autres. Dans l'espoir de se refaire une santé il a voyagé en Europe et en Palestine, il voulait être un grand écrivain de la Vérité, un *Artiste*. Il a été considéré comme « marginal ». Il a fini par croire que l'échec était une réussite... Très dangereuse cette médecine !

« Je ne sais quel nom il conviendrait de mettre sur la page de titre d'un excellent livre, mais je sens du moins que les noms de tous les beaux auteurs sont des noms fictifs. » Melville avec cette phrase introduit son article critique sur *Mousses d'un vieux presbytère* de Nathaniel Hawthorne (« M. Aubépine »), écrivain dont il va faire son champion dans la lutte pour une littérature nationale, américaine. Il vient d'en souligner une déclaration : « Quand l'Artiste s'élève assez haut pour créer de la Beauté, le symbole grâce auquel il la rend perceptible aux sens d'un mortel devient de faible valeur à ses yeux, alors que son esprit entre en possession de lui-même en jouissant du réel. » Il y a peut-être là trop de majuscules mais le couronnement de la phrase est admirable : son esprit entre en possession de lui-même *en jouissant du réel*. Ce qui cependant restera curieusement insistant dans un tissu symbolique propre à Herman Melville est l'évocation du « statut » d'*orphelin*. Il rédige sa critique panégyrique d'Hawthorne dans la même période où il travaille sur sa *Baleine*. Dans le roman, Ismaël est appelé par un nom qu'il prononce avec détachement ; le navire qui l'a repêché par chance après le naufrage était à la recherche d'un de ses marins perdus et il ne fera que trouver « un autre orphelin ». Ici, dans son étude critique, Melville écrit : « Plût à Dieu que tous les meilleurs livres fussent des enfants trouvés sans père ni mère, afin que nous puissions leur rendre gloire sans mentionner leurs auteurs affichés. » Certes, socialement, Herman Melville n'appartenait pas à une famille d'intellectuels mais de marchands, et son engagement dans la carrière des lettres provoqua le soupçon. Mais porter à un niveau symbolique tel la figure du sans-père-ni-mère ne relève-t-il pas d'une volonté de rupture d'avec la tendance culturelle alors dominante de faire de l'auteur un personnage socialement identifié, un respectable producteur économique, et non un *Artiste* ? Intimement, profondément, Melville affronte le problème suivant : comment être à la fois singulier et impersonnel. Réponse : *Artiste*. On peut dire que ça lui réussira, mais *démesurément*. Pour certains écrivains, les noms sont la carte du monde :

My surprise at these things was enhanced by reflecting that to the people of the Archipelago the map of Mardi was the map of the world.

Ma surprise devant toutes ces choses s'accrut quand je compris que pour les populations de l'Archipel la représentation de Mardi était la carte même du monde.

Dans ce monde, le narrateur se trouvera « circulant librement, en confiance parmi les dieux, héros, grands prêtres, rois, et nobles formant la Principauté ».

AGENT DOUBLE

Il avait le goût du secret, je verrais bien Herman Melville en agent double : d'un côté loup d'Océan, de l'autre fermier dans la lumière rose qui nimbe les collines du Berkshire. Ou : *dog rose*, c'est ainsi que les Américains nomment l'égantier. Melville en églantier, en rosier sauvage au long des chemins où divaguent les bêtes sans collier. Ou en *Asclépios*, accompagné de son chien¹.

L'ironie de l'histoire veut qu'il ait eu pour ami Nathaniel Hawthorne et qu'il n'obtînt pour tout emploi public que celui de douanier. Autre ironie du sort : un certain Herman Melville (sans liens de parenté avec l'écrivain) dans l'été de 1850 démarchait auprès des habitants des États du Sud afin d'encaisser l'argent d'une souscription à « ses » ouvrages.

Hawthorne, rencontré dans le comté du Berkshire (les deux écrivains y seront durant deux ans voisins), fut pratiquement, parmi les écrivains, le seul ami d'Herman. Les livres de Melville se vendent mal, la nécessité le poussera à chercher un emploi ; il espère, avec l'intervention de fonctionnaires liés à la famille de sa femme, obtenir un poste de consul (à Honolulu, à Florence ou Anvers) mais il n'obtiendra qu'un office d'inspecteur des douanes du port de New York.

C'est un autodidacte. Très jeune il s'est engagé sur l'Océan : dans les équipages d'un navire marchand, d'un vaisseau de guerre, d'un baleinier. Il s'est jeté à l'eau des « mers du Sud ». Ses premiers récits, *Typee*, *Omoo*, content ses séjours parmi les « cannibales » d'îles lointaines. Ses aventures étaient si réelles qu'elles furent prises pour des fictions ! La vérité fut un temps sa grande question, comme la franchise – avant qu'il ne la reconnaisse impossible. *Moby Dick*, comme l'on sait, est un opéra, une lutte de « monstres » humains, un naufrage où du vortex seul réchappe un récitant, pauvre comme Job mais vivant, témoin, conteur. Après le demi-succès de *Moby Dick* l'écrivain tourne le dos à l'Océan.

Seule exception : le « conte » *Las Encantadas (Les Îles enchantées)* publié dans un magazine en 1855, qui roule encore sur la mer, mais qui parle surtout des tortues qui peuplent les îles Galápagos. Et pour en dire quoi ? Pour dire qu'elles ont un côté *noir*, et un côté *brillant* (« N'allez pas déclarer que la créature n'est tout entière qu'un pâtre d'encre² »). Pour décrire aussi leur obstination : « Je les ai vues, au cours de leurs randonnées, se jeter héroïquement contre des roches et rester là indéfiniment, cognant, se démenant, s'arc-boutant dans le dessein de les déplacer et de poursuivre leur inflexible route. Leur malédiction suprême est cette pénible aspiration à la rectitude dans un monde semé d'embûches³. »

À la seule exception, donc, de l'écriture de certains des *Contes de la Véranda* (*Benito Cereno, Les Îles enchantées*), c'est l'intérieur des terres qui sert de décor aux récits de Melville. Il se retourne vers la description des paysages du Berkshire. On peut dire « se retourne » car la campagne du Berkshire lui était connue depuis l'enfance. Sa mère en effet y conduisait les enfants afin de les soustraire aux fièvres des chaudes journées d'été new-yorkais ou aux menaces de choléra, ainsi lorsque Herman a treize ans, au printemps de 1832, quand l'épidémie fait de nombreuses victimes. Elle les emmenait au nord, à Pittsfield, là où, trois décennies plus tard, Herman Melville deviendra fermier. C'est là qu'il a écrit *Pierre ou les ambiguïtés* dont voici un extrait de la préface : « La Majesté siège tout autour de nous dans le Berkshire en un grandiose Congrès de Vienne des cimes majestueuses. » Et encore : « habitant avec mes loyaux voisins les Érables et les Hêtres dans l'amphithéâtre ». Au pied du mont Greylock la nature est un temple. Et comment s'ouvre ce terrible roman ? « Il est dans la campagne d'étranges matins d'été où l'homme qui ne connaissait que la ville devra s'engager de bonne heure dans les champs : il sera alors enchanté par la sorte d'extase dans laquelle repose le monde vert et d'or⁴. »

The Confidence-Man représentera la dernière tentative du romancier pour vaincre les critiques négatives. Et c'est, selon même le sous-titre de l'ouvrage, une « Mascarade ». Que penser de ceux qui *se confient* ? Les hommes ont besoin de confiance ? Ils tombent dans les intrigues d'un escroc... Puis, dans les toutes dernières années, retour à la mer, la « mer masculine », la mer franche, directe et surprenante : *Billy Budd*. L'ouvrage sera toujours à l'état de manuscrit à la mort de l'auteur. Et il y restera longtemps. Trente-trois ans !...

Melville, oui, un agent double. Et même triple. Triton.

1. Asclépios apparaîtra dans un chapitre (le onzième) de *Typee*, « A Savage Aesculapius ».
2. Une légende de la Chine antique voit la tortue comme affichant sur sa carapace les tout premiers signes de l'écriture.
3. Cf. *Les Contes de la Véranda*, traduction de Pierre Leyris, Gallimard, « L'Imaginaire », p. 261.
4. « *There are some strange summer mornings in the country, when he who is but a sejourner from the city shall early walk forth into the fields, and be wonder-smitten with the trance-like aspect of the green and golden world* », *Pierre or the ambiguities*, Penguin Classics, p. 3.

L'ÉDITION

Soyez honnête et ne niez pas l'existence du noir.

Las Encantadas

Où en est donc Herman Melville quand, en 1852, paraît *Pierre ou les ambiguïtés* ? Jusqu'au milieu de ce dix-neuvième siècle, Londres a pratiquement dominé la création littéraire américaine. Et cette domination s'est exercée de deux façons : les écrivains américains sont demeurés culturellement dépendants de la tradition anglaise (et plus largement européenne), en dépit des appels d'Emerson à la fondation d'une littérature proprement américaine ; les éditeurs londoniens sont plus actifs et plus puissants que leurs homologues de l'ancienne colonie. Melville était allé chercher à Londres un éditeur pour *Typee*, pour *Omoo*, il vient de le faire à nouveau pour *White-Jacket*, avant que ces titres ne soient repris outre-Atlantique.

Mais les choses sont en train d'évoluer. Au début de l'année 1849, l'ambassadeur de France à Washington, Guillaume Tell Poussin, écrit à Longfellow : « Une Revue de haute réputation et assurément en mesure de justifier son nom (la *Revue des Deux Mondes*) souhaite se consacrer à la Littérature Américaine, ses œuvres, ses hommes... » Bientôt Baudelaire puis Mallarmé montreront toute la passion qu'ils portent à Edgar Poe.

Et bientôt également va surgir la question du *copyright*. Un journal new-yorkais publie le 12 janvier 1850 une colonne consacrée au « copyright international ». Il y est notamment déclaré : « Notre ami Herman Melville est l'un des premiers et plus remarquables exemples des effets entraînés par la récente dénonciation anglaise du copyright [...]. Une règle avait cours parmi les éditeurs dans le monde selon laquelle une publication originale d'un auteur américain par l'un d'entre eux bénéficiait de la même protection que concernant un auteur

anglais. Mais pour nous punir sans doute du commerce que nous avons fait des livres anglais, les éditeurs londoniens ont dénoncé cet ancien usage et désormais un auteur américain ne peut pas davantage vendre son livre en Angleterre que Dickens ne peut être vendu ici¹. » À Londres, le 19, paraît dans le *Times* une lettre signée d'« un importateur de livres étrangers » et adressée au « Service des Douanes » : « Je demande comment il se fait que l'auteur de *Typee* et d'autres titres, qui vient de séjourner ici afin de proposer les "droits" de son manuscrit de *White-Jacket*, a couru de Piccadilly à Whitechapel sans trouver un éditeur suffisamment téméraire pour en acquérir les "droits protégés". »

Trois jours plus tard, l'éditeur Richard Bentley réplique : « Notre correspondant anonyme prétend que l'auteur de *Typee* n'a pas trouvé d'éditeur. J'apporte un démenti : le manuscrit m'a été proposé et j'ai acheté ce que je pense fermement être son copyright. » Le débat se poursuivra, Bentley éditera effectivement *White-Jacket*, écrira encore le 8 juillet 1850 à un directeur de magazine new-yorkais : « Pendant de nombreuses années j'ai défendu le droit des auteurs et éditeurs américains à une protection, quand leurs productions sont publiées ici *en premier* », et refusera le manuscrit en 1852 de *Pierre ou les ambiguïtés*, publié par Harper à New York².

À travers les évolutions et conflits, Melville poursuit son œuvre. Difficilement. *Redburn* avait à l'auteur et à ses éditeurs (anglais et américains) ramené le succès, mais l'écrivain demeure profondément meurtri par le précédent échec commercial de *Mardi*. Le public préfère aux féeries métaphysiques les « histoires vraies » de marins explorant des contrées tenues pour inconnues. La question intime de Melville est celle-ci : où donc se tient l'autorité spirituelle qui sanctionnerait la sincérité de ses inventions littéraires ? À qui adresser ses ouvrages, à quel juge ? Engagé dans l'écriture d'un roman impossible, *Pierre ou les ambiguïtés*, il armera son ouvrage d'une dédicace « synthétique », passionnée autant qu'amère, rédigée dans l'isolement de la ferme qu'il habite, Arrowhead, au milieu de la campagne du Berkshire, éloignée de l'Océan, de Londres et de New York. Cette dédicace, adressée avec humour au mont Greylock, chante les vertus et la beauté de la nature mais elle laisse aussi transparaître l'amertume de l'écrivain qui ne voit plus d'autorité sociale digne d'accueillir son ouvrage. Dans le même temps, l'auteur affirme que l'usage ancien de dédier son ouvrage à « quelque Majesté » était une coutume que les écrivains d'un petit territoire noble (celui du Berkshire, dans l'État de Massachusetts) ont désormais pour devoir de rétablir.

Les choses avancent lentement. Entre 1850 et 1854 les réglementations relatives au copyright s'élaborent confusément alors que pour sa part Melville fait paraître coup sur coup *Moby Dick* et *Pierre*, et qu'il entame avec la publication de *Bartleby* sa collaboration au magazine mensuel de Putnam, le *Putnam's Monthly*. C'est dans ce magazine que sera publié en feuilleton, sur trois livraisons entre mars et mai 1854, *The Encantadas or Enchanted Isles* (signé de Salvator R. Tarnmoor !). Un ouvrage sur les *tortues* (« tortoises ») avait été annoncé, Melville avait reçu de l'éditeur Harper une avance de trois cents dollars en décembre 1853. Le livre ne verra pas le jour mais selon toute probabilité l'écrivain aura reversé dans le « conte » publié par le magazine le « matériel » collecté pour le projet de volume.

Herman Melville travaille beaucoup. Dans la ferme qu'il gère à Pittsfield, il a fait construire une « véranda » où il s'isole pour écrire, durant de longues heures, dans l'inconfort mais satisfait d'avoir là un poste d'observation et de méditation. Son environnement familial s'inquiète pour sa santé physique et mentale. Va-t-il trop vite en besogne ? Il a besoin d'argent mais aussi il défend son droit d'écrire comme il l'entend.

Sur la scène éditoriale, le copyright fait l'objet de démarches judiciaires. L'éditeur londonien Richard Bentley a dû lire la lettre de l'Américain Richard B. Kimball : « Quand j'étais adolescent, on pensait qu'être remarqué par un critique anglais représentait l'acmé de la notoriété littéraire. C'est ce qui fit la renommée *chez nous* de Cooper et d'Irving. Ces choses *ont changé* [*These things have changed*]. » En août 1850, Putnam a reçu l'information que les droits d'édition des œuvres d'Irving et de Melville feraient l'objet d'un jugement de la « Court of Law ». En juillet 1852, une pétition est adressée au Sénat. Devant le Parlement de Londres, le jeune député Benjamin Disraeli choisira le copyright pour sujet de son discours.

Cependant, les livres de Melville sont souvent assaillis de critiques défavorables. La critique de *Pierre* est particulièrement négative, mais un chroniqueur (E. D. Forgues) de la *Revue des Deux Mondes* ne s'est pas montré plus conciliant à propos de *Moby Dick* : « M. Herman Melville eût gagné à ne point user autant de ces excentricités purement extérieures qui consistent dans une grande prodigalité de titres bizarres, de digressions inattendues, de bibliographie à contretemps, d'érudition superflue » (1^{er} février 1853).

Quand nous lisons aujourd'hui *Las Encantadas* nous sommes certes frappés par le tissage des « thèmes » chers à l'auteur : le monstre, la flottaison, la plongée, la magie... Érudition superflue ? Bibliographie à contretemps ? Je noterai que *Les Confessions d'un mangeur d'opium*, de Thomas de Quincey, que Melville dira avoir lu d'une traite durant son séjour londonien, est très probablement le seul ouvrage qu'il aura tenu sans annotations ni commentaires autres que, le refermant, « un livre absolument merveilleux ». Dans la *réverie* de Melville, les indices d'une proximité de la *tortue* et de l'écriture ne manquent pas : les tortues géantes des Galápagos ont au long des siècles creusé de profonds sillons dans le sol ; au cours d'un cauchemar, le conteur voit le fantôme d'une gigantesque tortue sur le dos de laquelle brûle *en lettres* de feu le mot « Memento ». Entre l'absolument merveilleux et le memento je ne dirais pas qu'il y a une bibliographie à contretemps.

Herman Melville a conscience de sa singularité mais il a aussi le sens d'une fatalité de la vocation littéraire. « J'écrirai des choses comme le Grand Éditeur de l'Humanité l'a ordonné avant même qu'il ne publie *Le Monde* – je veux dire cette planète », explique-t-il à Evert Duyckinck dans une lettre de décembre 1849. Ce qu'il ne souhaite vraiment pas, Herman, c'est être confondu dans un groupe, il est jaloux de sa distinction et pense que les vrais écrivains sont peu nombreux. Il refusera d'être absorbé dans une représentation collective. Le milieu du dix-neuvième siècle voit le succès de la photographie, bientôt la mode est au « portrait photographique » et un magazine lui demande de contribuer, par l'envoi d'un daguerréotype, à l'album de portraits de personnalités littéraires que la publication se propose de constituer. Il refuse : « Le fait est que presque tout le monde aujourd'hui se trouve sur le point d'avoir sa “trombine” [*his mug*] dans un magazine. » Ainsi le signe de la distinction se renverse : « Voir quelqu'un dans un magazine est la preuve qu'il n'est personne en particulier [...] Je ne veux pas être “absenté” [*oblivionated*] par un Daguerreotype (quel mot diablement impossible à orthographier !)³. » Il ne veut pas être absenté par une présence de figuration dans une commune galerie de portraits.

Trouver un éditeur va devenir de plus en plus hasardeux. Melville entretient une haute idée du *livre* et de la littérature comme *art*. Il voit se profiler la menace de « l'universel reportage ». Pour inciter les éditeurs de Londres à pousser leurs démarches en faveur de dispositions légales protégeant les auteurs américains (qui ne sont, dit-il, qu'une « poignée »), il a écrit à Richard Bentley : « Ce pays [les États-Unis] et à peu près toutes ses affaires sont gouvernés par des gaillards, respectables, mais en rien des lettrés, et qui se soucient comme d'une bugne des

auteurs autres que ceux qui écrivent les choses les mieux vendables aujourd'hui, c'est-à-dire celles qui paraissent dans les journaux et magazines⁴. »

Les contes ou nouvelles de Melville parus en feuilleton seront rassemblés en un volume, *The Piazza Tales (Les Contes de la Véranda)*, édité par Dix & Edwards en mars 1856, mais le manuscrit de *The Confidence-Man (Le Grand Escroc)* languira, et, avec l'argent prêté par son beau-père, Herman partira pour un long voyage (sept mois) en Méditerranée et au Proche-Orient. Peu après son retour, il quittera Arrowhead et s'installera définitivement à New York.

* Une première version de ce chapitre a paru dans la livraison d'avril 2017 de la *Revue des Deux Mondes*.

1. Cf. Jay Leyda, *The Melville Log, op. cit.*, vol. I, p. 361.

2. *Mardi* en 1849 et *Moby Dick* en 1850 avaient d'abord été publiés à Londres.

3. Cf. Jay Leyda, *op. cit.*, vol. I, p. 455.

4. *Ibid.*, p. 417.

UNE DÉDICACE

À Sa Très Excellente Majesté le Greylock,

Jadis, les auteurs étaient fiers d'avoir le privilège de dédier leurs ouvrages à quelque Majesté. Cette noble coutume, nous autres du Berkshire la devons rétablir. Aussi bien, que nous le voulions ou non, la Majesté siège tout autour de nous dans le Berkshire en un grandiose Congrès de Vienne de cimes majestueuses et revendique éternellement notre hommage.

Mais le majestueux mont Greylock, mon plus immédiat seigneur et mon roi, s'étant vu dédier depuis des siècles sans nom les premiers rayons de toutes les aubes du Berkshire, je ne sais comment Son Impériale et Pourpre Majesté (de naissance royale : porphyrogénète) recevra la dédicace de mon pauvre rayon solitaire.

Néanmoins, puisque, habitant avec mes loyaux voisins les Érables et les Hêtres dans l'amphithéâtre où préside, centrale, Sa Majesté, j'ai joui de ses fertilisants et très munificents bienfaits, il n'est que juste que je m'agenouille ici dévotement pour exprimer ma gratitude – que le Très Pourpre, Très Excellent et Très Majestueux Greylock daigne ou non incliner vers moi avec bénignité sa couronne chenu. (Traduction de Pierre Leyris.)

C'est une magnifique dédicace, celle de *Pierre ou les ambiguïtés*, un morceau de littérature critique, amer et enjoué, bien différent des dédicaces antérieures, celles de *Typee*, d'*Omoo*, et de *Mardi*, conventionnelles. Une merveilleuse page dans laquelle l'écrivain, mêlant ironie et sincérité, réussit à tisser ensemble plusieurs « lignes de pensée ». Il moque la tournure obséquieuse qu'adoptaient dans les siècles passés les auteurs dédiant leurs ouvrages à un « Grand », à un personnage détenant une position de Pouvoir. Melville s'amuse même à *en rajouter* dans le superlatif artificiel. Il rend hommage à une tout autre Majesté, celle de la nature. Et il chante avec humour et sentiment les beautés du paysage autour de Pittsfield, où trône le Greylock. Ce mont, aux teintes de porphyre, est roi, et c'est le seul qu'Herman reconnaisse.

Melville saluant les Érables et les Hêtres littéralement *plonge* dans le paysage. *Plonger* est le mot juste. L'écrivain l'avait employé à propos d'Emerson, l'auteur de *Nature* (1836)¹. Quand l'éditeur Evert Duyckinck à l'adresse de Melville fera

mention de l'engagement d'Emerson, Herman répondra :

Je ne flotte pas dans l'arc-en-ciel d'Emerson, je préfère me suspendre à ma propre corde plutôt que de balancer avec qui que ce soit d'autre. Ceci dit, je pense qu'Emerson est bien plus qu'un brillant esprit [...], disons qu'il est un « fou », et je crois plus volontiers un fou qu'un sage. J'aime tous les hommes qui plongent *profond*. N'importe quel poisson peut nager proche de la surface, mais il faut un poids lourd pour descendre dans les grandes profondeurs [...] Je ne parle plus, ici, de M. Emerson, mais de toute la bande d'explorateurs de la pensée qui sont remontés de leur plongée les yeux injectés de sang.

Lettre du 3 mars 1849

Plonger profondément n'est pas se noyer, plonger dans des pensées inquiétantes, explorées par soi-même, est l'affaire d'écrivains assez forts pour courir ce risque. S'éloigner des sages comportements promis au succès social car ils confortent les habitudes, s'éloigner dans le même mouvement des concentrations citadines, des lieux de pouvoir traditionnels, c'est s'immerger dans le paysage bienveillant et « éternel ». Ainsi, Herman Melville écrira, dans une quasi-solitude, depuis son poste d'observation souverain, sa véranda d'Arrowhead.

Personnellement, je ne crois pas qu'Emerson, maître du « transcendantalisme », ait plongé si profond que ça, ni qu'il soit remonté « les yeux injectés de sang » – mais il a tenu un rôle important dans la « philosophie américaine », et, de sensibilité romantique, de vrais moments d'extase *trouent* son discours de philosophe : « Je deviens une pupille transparente ; je ne suis rien, je vois tout ; les courants de l'Être universel circulent à travers moi ; je suis une parcelle de Dieu » (*La Nature*, traduction de Patrice Oliete Loscos). Emerson est alors dans la forêt, en fusion émotionnelle et philosophique avec l'univers. Melville, lui, insinue qu'après le mauvais accueil réservé à *Mardi* et à *Moby Dick* il ne peut être question de s'agenouiller devant quelque abstraction. Seul « son paysage » est en majesté.

1. Ralph Waldo Emerson, philosophe et poète, a milité en faveur d'une littérature proprement américaine, émancipée du lourd héritage classique européen. Il est né seize ans avant Melville. Installé à Concord il entretiendra une longue amitié avec Henry David Thoreau.

UN TIERS-MONDE

Le 18 mars 1857, à Londres, Nathaniel Hawthorne, consul des États-Unis, signe pour le compte de Melville le contrat d'édition de *The Confidence-Man*. Herman est alors à Rome, étape dans un circuit qui, sur une période de sept mois, passera par Istanbul, la Palestine, l'Égypte, la Grèce, l'Italie... En l'invitant à faire ce grand voyage, l'intention de la famille était de « l'engager à se tenir à l'écart de sa table de travail » (*to induce him to lay aside his pen*) comme le confiera sa sœur Augusta¹. Melville jette irrégulièrement des notes hâtives dans son *Journal*². À les lire, on a le sentiment que l'auteur investit dans ses journées une énergie quasi insensée. Par là peut-être apporte-t-il sa collaboration au projet thérapeutique familial. Mais il dort difficilement. Ses yeux souvent le font souffrir. Il voit cependant une quantité énorme de choses qui alimentent ses réflexions sur l'Humanité. Des spectacles naturels qu'il découvre, les pyramides et le désert semblent être ceux qui l'aient le plus profondément et durablement impressionné : les pyramides sont « quelque chose d'énorme, indéfinissable, incompréhensible, et horrible », c'est dans ces pyramides, il en a la sensation, « que fut conçue l'idée de Jéhovah » ; le désert est séparé de la végétation « comme par une ligne entre bien et mal », le désert est « plus effrayant que l'océan ».

Dans les rues d'Istanbul, dans les ruelles de Jérusalem, auprès du Colisée de Rome, Melville est atterré par le spectacle du déclin des grandeurs passées, par la décrépitude et les ruines. Il se dit affligé de « la grande malédiction qui pèse sur le voyageur moderne : le scepticisme ». Il ne peut croire que saint Jean ait connu la révélation à Patmos, ou qu'Aphrodite soit née des vagues qui frappent les côtes de Chypre.

En Judée, le voyageur a rencontré des Américains missionnaires. Le docteur Dixon est décidé à mener jusqu'au bout son œuvre, tel Don Quichotte, sa femme n'est pas enchantée mais elle se résigne : « Toute l'affaire est mi-mélancolie, mi-farce – comme tout dans le monde. » Une Mme Sanders attend la venue du

« Temps du Seigneur ». Commentaire : « Elle est vraiment qualifiée pour cela, étant d'une grande patience. »

À certains instants, l'Américain est pris par le mal du pays, il pense au Greylock, le mont bien-aimé du Berkshire. Sur la route du retour vers Londres, traversant l'Italie il s'émerveillera de Florence, de Padoue, de Venise où il est séduit par la beauté des femmes (« Pas de doute, les riches carnations de Titien sont peintes d'après nature »). De sa visite de la chapelle décorée par Giotto, de son admiration des *Vertus et les Vices* (« de premier ordre », note-t-il) plus tard il tirera un poème :

*Quels gouffres un confesseur doit sonder
quand il interroge les consciences
où toujours plus demeure caché*

Le long périple accidenté qu'accomplit Herman ne fut pas à vrai dire un voyage de santé. Mais dans les sensations, hors l'Amérique et l'Europe, hors le Nouveau Monde et le Vieux Continent, le Proche-Orient fut découvert comme, au sens propre, un *tiers-monde*. C'est ce monde que Melville, inspecteur (mal noté) des douanes, à New York, la ferme du Berkshire quittée, n'écrivant plus aucun roman³, revisitera dans la composition de milliers de vers. Le dernier ouvrage que l'auteur aura écrit à Pittsfield reste donc *The Confidence-Man*, un récit satirique, dépeignant les escroqueries qui circulent parmi ses concitoyens. Faut-il, comme les critiques se sont accordés à le faire, penser que les dernières lignes de cette « Mascarade » annoncent une suite ?... *The cosmopolitan kindly led the old man away. Something further may follow this Masquerade* (« Le Cosmopolitain gentiment entraînait le vieil homme. Il pourrait y avoir une suite à cette Mascarade »). Je serais personnellement enclin à les interpréter comme une tombée de rideau.

Il me vient une question : Paris ? Sur son trajet à travers l'Europe vers le Levant ni au retour Melville ne pense à Paris. Sur la route du retour, depuis Venise il traverse l'Italie puis la Suisse, fait une brève étape à Strasbourg, reprend son voyage par l'Allemagne pour atteindre Rotterdam. Est-ce un problème de langue ? Herman ne pourrait régler les détails pratiques d'un voyage sans parler le français ? Ou bien : ne s'intéresse-t-il pas au pays de la Révolution ? À Paris, la *Revue des Deux Mondes* a pourtant donné une certaine publicité à ses livres : veut-il, là encore, rester éloigné de l'écriture, des affaires littéraires et de « sa table de travail » ? Autre hypothèse : quelqu'un né quarante ans après « la Révolution

américaine » n'a peut-être pas une si haute idée de la Révolution française. Et depuis 1830 Paris apparaît à nouveau comme le lieu de désordres sociaux et politiques, de troubles, de barricades. Melville ne lira (intensément) Balzac que bien plus tard.

1. Jay Leyda, *op. cit.*, vol. II, p. 567. Dans la lettre qu'Augusta adresse le 7 avril à son oncle, Peter Gansevoort, elle lui demande d'entreprendre des démarches afin de procurer à Herman un emploi qui, à son retour, l'*occuperait*. On sait que notre auteur sera nommé inspecteur des douanes du port de New York en décembre 1866, fonction qu'il assumera durant dix-neuf ans.

2. *Journal of a Visit to Europe and the Levant*, Princeton University Press, 1955. Le titre choisi par l'écrivain est à remarquer : une *visite*, non un voyage ou un séjour.

3. Mis à part *Billy Budd*, dont le manuscrit, inachevé, ne sera publié que trente-trois ans après la mort de l'auteur.

UN AUTRE MONDE

« Le fait est que nous, gens de l'Ouest, ne sommes pas allés beaucoup au-delà de l'esprit pratique propre à une société de pionniers. Nous sommes donc privés du goût et de la culture requis pour apprécier l'Art. C'est sans doute ce qui explique qu'il n'y avait pas foule... » Il n'y avait pas foule pour écouter la conférence donnée la veille, à Cleveland, par Melville sur « Les statues de Rome ». Voilà ce qu'écrivit le *Morning Leader* dans son édition du 12 janvier 1856. Nous, gens de l'Ouest...

L'histoire des États-Unis d'Amérique court sur une différence entre Est et Ouest. Mais il y a une autre ligne de partage : celle qui passe entre côte est et Océan, entre, de fait, le territoire resserré de la Nouvelle-Angleterre et l'immensité de l'Océan s'étendant vers le sud. Cette géographie, physique et sentimentale, existe encore de nos jours en *sous-carte* où l'extrême Ouest, la Californie, est devenu le monde du spectacle (du cinéma ou de la technologie) quand la *côte est* est réputée être la pépinière des « intellectuels ». Curieusement, la côte ouest a longtemps tourné le dos à la Chine et au Japon. On se souvient qu'au lendemain de Pearl Harbor les « Asiatiques » établis sur la côte ouest furent fort mal traités par leurs « concitoyens » américains. Le poète Ezra Pound avait dénoncé l'ignorance de la Chine chez ses contemporains, leur manque d'attention portée à la civilisation et aux potentiels de la Chine. Melville, aux temps de *Moby Dick*, présentait comme l'extrême lointain la Nouvelle-Zélande où le « cannibale » Queequeg avait fait provision de têtes embaumées. Le Sud va, pour sa part, surgir avec la Guerre civile.

Le Mississippi de *The Confidence-Man*, le St. Louis où embarquent les passagers du vapeur formaient le décor plutôt conventionnel du récit : « Un premier avril, au lever du jour, apparut aussi soudainement que Manco Capac sur le lac Titicaca un homme en costume crème, là, sur la rive, à St. Louis¹. »

Dans l'actualité de la Guerre civile, l'écrivain sera curieux d'un nouveau dessin du continent et en avril 1864 il rendra visite à un jeune parent sur la ligne

de front de Virginie. Ses premiers poèmes, ceux de *Battle-Pieces* (1866), sont liés à l'événement. Ce qui était un *tiers*-monde au moment du « séjour en Europe et au Levant » va se trouver écarté par les faits matériels et idéologiques prenant place dans les préoccupations internes aux États-Unis et bouleversant leur géographie politique.

Mais le « *tiers*-monde » reviendra dans les méditations de l'écrivain vieillissant lorsqu'il composera ses longs poèmes publiés seulement à titre « privé », ce *tiers*-monde va faire retour dans la méditation poétique se détachant des actualités. L'écrivain américain qui veut ne point être enfoncé dans le provincialisme et qui, pour élargir son horizon intellectuel et celui de ses concitoyens, se tourne vers l'Europe, vers la culture européenne, est-il condamné à devenir « rétrograde » ? Quand Melville se consacrera résolument à l'écriture de vers il ne lira pas les poètes les plus avancés, Baudelaire, Mallarmé – il ira chercher un point d'appui historique et mythologique de teneur passéiste. En 1875 il projette un ouvrage alternant poésie et prose, *Parthénopé*. La ville de Naples avec sa nymphe tutélaire et le gouvernement des Bourbons ! Une « curiosité ».

1. *At sunrise on the first of April, there appeared, suddenly as Manco Capac at the lake Titicaca, a man in cream-colours, at the water-side in the city of St. Louis.* Premières lignes du premier chapitre : « Un muet monte à bord du bateau sur le Mississippi », *A Mute Goes Aboard a Boat on the Mississippi*. Au confluent de Missouri et du Mississippi, fondée par les Français au début du dix-huitième siècle, la ville de St. Louis a joué un rôle important lors de « la conquête de l'Ouest ». Manco Capac est le premier empereur (légendaire) du peuple inca.

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

On a souvent dénoncé l'énorme poids du dix-neuvième siècle dans la littérature, la place quasi exclusive qu'il occupe dans de nombreuses bibliothèques mentales. Mais c'est que *lui-même*, ce fameux dix-neuvième siècle dit « romantique », se débat avec l'énorme poids du passé, avec un héritage culturel déjà confus – et qu'il cherche des voies nouvelles. Herman Melville particulièrement, exemplairement.

Herman est un solitaire. Reste tout de même étonnant qu'il n'ait pas eu d'amitiés littéraires mis à part celle qu'il noua avec Nathaniel Hawthorne. Rien de comparable avec Baudelaire, Hugo, sans parler de Mallarmé. Serait-ce parce qu'il est un autodidacte¹ ? Il s'est jeté à l'eau. Il avait vingt ans quand, en juin 1839, il est entré dans l'équipage du *St. Lawrence*, navire marchand faisant route vers Liverpool. L'année suivante, il s'est engagé sur le baleinier *Acushnet*. Il écrira *d'expérience*, mais avec le sentiment que les hommes entretiennent la dissimulation. Ou un secret : il avancera que le drame d'Hawthorne tenait à ce qu'il cachait « un terrible secret », et il se plaira à conter que dans la cheminée de la bâtisse d'Arrowhead résidait une cache inconnue.

Sur quoi *fait-il silence* ? Il sait déjà qu'écrivant il fait silence sur le silence. Seul dans la chambre où il loge à Londres, au soir du 24 novembre 1849, après une journée dépensée à arpenter la ville, il note : *No doubt, two years ago, or three, Gansevoort was writing here in London, about the same hour as this – alone in his chamber, in profound silence – as I am now*².

C'est un solitaire, mais fait-il aussi silence sur les questions sexuelles (sur le mariage et l'homosexualité masculine, sur la mort) dans un siècle très... « pudique », et une Amérique puritaine ? Il est certes conscient de la guerre des sexes mais le milieu luthérien familial a élevé en idée fixe la Tentation (par exemple, la tentation des Sirènes qui entraînent par le fond). Quand il dit « j'aime tous ceux qui ont plongé au plus profond et sont remontés les yeux

injectés de sang » il ne pense certainement pas aux femmes. Dans le poème *Après la partie de plaisir*, il fera parler Uranie invoquant une déesse antique (Athéna ?), libre, réunissant en sa personne la puissance et la paix : « Femme casquée – si pareil terme va / à celle qui se tient à l'écart / des querelles qui marquent la guerre des sexes³. »

Le silence, en tout cas, revient obstinément, Herman note dans son *Journal* : « Le silence est chose étrange. On comprend que les anciens Grecs l'aient jugé être l'antichambre des plus hauts mystères. »

1. On reste frappé par le nombre de livres que, dans les dernières années de sa vie, il emprunte à la bibliothèque ou achète chez le libraire.

2. « Sans doute, voici deux ou trois ans, Gansevoort était en train d'écrire ici à Londres, à peu près à la même heure – seul dans sa chambre, dans un grand silence – comme je le fais maintenant. » Son frère aîné, Gansevoort Melville, occupait le poste de secrétaire de la Délégation américaine quand il mourut, en mai 1846, à l'âge de trente et un ans.

3. *Helmeted woman – if such term / Befit thee, far from strife / Of that which makes the sexual feud.*

DÉMOCRATIE

Il peut sembler incohérent de revendiquer un démocratisme inconditionnel en tous domaines et d'avouer cependant qu'on a le dégoût du genre humain pris en masse. Aucune incohérence !

Lettre à N. Hawthorne, 1^{er} juillet 1851

Le critique français qui, dans la *Revue des Deux Mondes*, en juillet 1855 rend compte d'*Israël Potter*, le nouveau livre de Melville, écrit que celui-ci « semble une tentative pour déployer dans le cadre d'un récit populaire deux qualités essentielles de l'esprit américain, l'amour-propre démocratique et l'orgueil national¹ ».

Nous acceptons ces *deux qualités essentielles*, notre écrivain en est peut-être porteur, sans en être le représentant. Il n'a pas manqué, à l'occasion, de faire état de ce qu'un de ses ancêtres s'était illustré lors du fameux soulèvement de Boston, l'un des événements décisifs de la lutte contre la Couronne d'Angleterre et du mouvement vers l'Indépendance. Il en a fait état – et surtout son épouse, bien plus active que lui lorsqu'il s'agit de mener de telles démarches – quand il était, une fois parmi d'autres, en quête d'un emploi rémunéré. Son frère Gansevoort avait en 1844 fait campagne pour le candidat démocrate à la Présidence. En 1852, à la suite de l'élection de Franklin Pierce, Herman est prêt à prendre un poste de consul (à Honolulu, à Florence, à Anvers). Il est chargé de famille, les ventes de ses livres ne lui assurent pas de suffisantes rentrées d'argent. En 1861, seconde tentative, sans succès, en dépit d'une (courte) entrevue avec Lincoln ! En définitive, il n'obtiendra qu'un office dans les douanes sur le port de New York. Les États-Unis forment une nation démocratique qui compte sur les « grandes familles ».

Herman Melville est certes américain, et traversé par le dynamisme économique de son temps (expansion maritime, ruée vers l'or, poursuite de « l'Indépendance », racisme, esclavage), mais on ne le connaît pas pour avoir

jamais participé à des campagnes politiques (a-t-il seulement voté, alors qu'il vivait retiré dans sa ferme de Pittsfield ? On n'en trouve pas trace). Il est passionné de littérature, de poésie. Il écrit – sa famille s'en déclare alarmée – pendant de longues heures ou se tient dans sa véranda, solitaire comme à la hune. Il est orgueilleux au point de refuser de figurer dans un « trombinoscope » d'écrivains (le phénomène s'inverse, observe-t-il : la publicité progressant, vous êtes quiconque dans le nombre, et non plus quelqu'un en particulier).

Israël Potter fut, de fait, une tentative pour... vivre de sa plume, en décrivant des paysages, et en contant avec ironie l'histoire d'un « héros » bien peu récompensé de son patriotisme mais qui au cours de ses tribulations (en exil) aura constaté de nombreuses injustices, de multiples enchaînements humains.

Ce personnage errant est d'une identité définie avec malice et tendresse : son prénom absorbe une longue histoire depuis les origines ; son nom est celui de « potier ». Il œuvre sur un *moule*, donne une forme². Donner une forme est certes une ambition qui anime le travail de l'écrivain Melville mais bien plus encore voudrait-il saisir les « jaillissements occasionnels de la Vérité intuitive » et, malgré son dégoût du *genre humain pris en masse*, il tend l'oreille, il lance « de rapides coups de sonde à l'axe même de la réalité ». Il louera « ces écrivains qui respirent en toute chose l'esprit démocratique du christianisme ». Herman, semble-t-il, n'a jamais pu réaliser le livre qu'il tournait dans sa tête.

1. « *Israël Potter*, une légende démocratique américaine », par Émile Montégut.

2. Dans la présentation de sa traduction du *Sepher Yetsira* (*Le Livre de l'œuvre*), Bernard Dubourg faisait observer que « la racine *ysr*, qui produira *Yetsira*, renvoie au travail du potier. *Yetsira*, c'est de la poterie ». Cf. *Tel Quel* no 91 (printemps 1982).

SONORITÉ

Comment l'homme, à trente ans, se voyait-il lui-même ou dans le regard que le monde portait sur lui ? À la veille de débarquer dans le port de Douvres, il jette dans son *Journal* : « Demain je toucherai terre, la terre anglaise, comme je l'avais fait voici dix ans – un marin *alors*, et *aujourd'hui* l'auteur de "Peedee", "Hullabaloo" et "Pop-Dog". » À cette date, il a publié *Typee*, *Omoo*, *Mardi*. Pourquoi maquille-t-il les titres des ouvrages dont il est réellement l'auteur ? Il n'y croit pas ? A-t-il entendu ces titres être déformés par des interlocuteurs qui n'en avaient qu'une vague notion, par ouï-dire ? Certes, il aime jouer avec les mots et leur sonorité – mais à ce point ! Peut-être estime-t-il que son premier livre a coulé sous les ponts¹, que le deuxième n'a pas fait grand bruit, ou ne l'a fait que pour de mauvaises raisons. Peut-être pense-t-il que le troisième de ces livres n'était qu'un « chien » sur la piste du goût populaire.

Avec la parution de *Moby Dick* Melville nourrira l'espoir de devenir un écrivain reconnu. Sans pour autant se faire d'illusion sur la postérité. Dans sa lettre de juin 1851 il confiera à Hawthorne : « Je pense aux marmots qui naîtront immédiatement après que j'aurai rendu l'âme. Je parviendrai à quelques-uns, selon toute vraisemblance. On leur donnera peut-être *Typee* avec leur pain d'épices². » Est-ce à dire que la mère en recommandera la lecture à sa fille ? On peut en douter. On peut sérieusement en douter puisque Melville n'écrit pas dans le camp du Bien mais dans les sonorités bien senties de l'esprit avec le corps : « C'est mon opinion *prosaïque* que chez ceux qui ont une bonne cervelle et qui en font bon usage le cœur va jusqu'aux cuisses » (lettre à Hawthorne d'avril 1851). Un lecteur d'*Omoo*, agacé (mais perspicace), s'était plaint : « Ce n'est pas qu'on puisse mettre le doigt sur quelque passage manifestement scandaleux, mais le *ton* est celui du mal³. »

La transformation des titres *Typee*, *Omoo*, *Mardi* traduit une perte de confiance de leur auteur en la capacité du public de les respecter, de les entendre – ou peut-être effectue-t-elle autre chose : un abandon du discours pour le jeu des

sons. Vous trouverez dans les premiers ouvrages de Melville une foule d'inventions cocasses déclenchées vraisemblablement par l'écoute des populations étrangères. Le voyageur s'est très tôt intéressé au langage des indigènes des îles polynésiennes. Au chapitre 30 de *Typee* on trouve quelques réflexions sur le dialecte de l'île : « Le redoublement d'un nom, comme dans le cas de "lumee lumee" ou de "poe poe", en est une caractéristique [...] et une combinaison particulière de syllabes peut avoir plusieurs significations, sommeil, repos, inclinaison, coucher, la distinction entre elles ne tenant qu'à la mimique de qui parle. » « Huit cloches » forme le titre d'un chapitre de *Mardi* où l'on peut lire : « Durant ce que, en mer, nous appelons "les quarts de chien" (entre 4 et 8 heures du soir), les matelots manifestent une vive animation et cette animation se prolonge jusqu'au premier des longs "quarts de nuit". Mais à minuit, à "huit cloches", le silence impose son règne. Si vous entendez alors une voix, ce n'est pas celle d'un chérubin ; rien d'autre qu'un juron. »

C'est dans le chapitre 129 de *Mardi* qu'on lira le merveilleux passage des filles-voyelles, *A*, *I* et *O*. « La vieille Bégum était connue, par euphonie, sous le nom de Ohiro-Moldona-Fivona, un titre particulièrement élégant mais qui n'était autre que son nom réel transposé. » Pour ses trois filles, c'est autre chose : elles « portent les jolis diminutifs de *A*, *I*, et *O*, respectivement ». Le nom de la mère en impose par sa longueur, les noms des filles par leur brièveté. Elles sonnent ensemble le temps d'une apparition. Et l'auteur nous confie que « les charmes des trois Voyelles étaient défendus par d'imprenables parures ». Une sonorité sororale est « étouffée » sous les couleurs de leur costume coutumier.

1. Pee Dee, le nom d'une tribu amérindienne, est devenu celui d'un fleuve, *the Pee Dee River*, qui traverse les États de Caroline du Nord et de Caroline du Sud.

2. Cf. Jay Leyda, *op. cit.*, vol. I, p. 413.

3. *Ibid.*, p. 248.

PERTE DE CONFIANCE

The Confidence-Man a paru pendant l'absence de son auteur. En mai 1857, à son retour, Melville ne semble pas se soucier du livre. Il va s'employer à faire une tournée¹ de conférences sur... « les statues de Rome », puis sur « les îles du Pacifique ». Invente-t-il des stratagèmes pour se tenir à l'écart de sa table de travail ? Pour continuer de voyager ? S'est-il en quelque sorte « drogué » par son long circuit au Levant et en Europe d'une médecine anti-écriture ? Il va lire Balzac, Homère traduit par Chapman, Schopenhauer. Et composer des poèmes.

Peut-être s'était-il « brûlé » à produire dix livres en une période de seulement neuf années, entre 1847 et 1856. Peut-être a-t-il perdu confiance en sa capacité d'affronter les éditeurs, de mener la lutte qu'impose le projet de faire éditer des romans tels qu'il les conçoit, des romans qui, précisément, comme *The Confidence-Man* ouvertement, et dans une moindre mesure *Pierre ou les ambiguïtés*, ont pour propos le besoin de confiance qu'éprouvent les hommes, lesquels en subissent les pièges et restent pantelants, déchirés, dans la mascarade, entre farce et mélancolie. Socialement, Herman, au dire des témoins, se montrait affable, et même enjoué. Serait-ce alors, outre les échecs commerciaux l'affectant, serait-ce qu'il demeure imprégné d'une vision religieuse pessimiste comme celle des *quakers* ?

Après avoir en février 1891 (l'année même de sa mort) emprunté à la bibliothèque publique un premier livre d'Arthur Schopenhauer, il achète quatre volumes du philosophe. Que souligne-t-il dans ces livres au cours de sa lecture ? Les passages les plus amers, et par exemple, dans *Sagesse de la Vie* : « Plus un homme est fait pour la postérité, plus il appartient donc à l'humanité entière, plus il est un étranger aux yeux de ses contemporains, car son œuvre ne leur est pas destinée. » Et dans les ouvrages de Balzac : « Comment se fait-il que le Diable, roi sur la Terre, soit né d'un Dieu toute bonté en Son essence et Ses facultés, et qui ne peut rien produire qui ne soit à Son image ?² »

Il n'a jamais eu *confiance* en l'Humanité. Dans sa vie de marin, entamée à vingt ans, l'Humanité, il l'a connue rude et souvent surnoise, il préfère les « cannibales ». Mais il sera confiant en sa force d'écrivain. En son amour de l'Océan et des collines. En son respect des « sauvages »³.

C'est à un peintre de New York, Elihu Vedder, qu'il a dédié le dernier recueil de poésie, *Timoleon*, qu'il avait préparé pour une édition privée. Visitant une exposition de la National Academy il avait été touché par le tableau *Jane Jackson, Formerly a Slave*, « Jane, ancienne esclave ».

Il a perdu une confiance pour en gagner une autre. Il sait qu'il est un écrivain, il a perçu que les journalistes et ses premiers admirateurs le voulaient en conteur, en fournisseur de livres plaisants, faciles. Maintenant, il tourne dans sa tête et sur la page un livre alliant emportement de la phrase et Vérité *du cœur qui s'étend jusqu'aux cuisses* (et « jusqu'à un point dernier qui le sacre⁴ »)... Il traverse des paquets d'embruns, des montagnes de textes, des paysages féeriques qu'il a *vus*. Il entend les voix, les chants d'oiseaux. Il danse avec les filles-voyelles, les reines aux déhanchements de palme, il salue le vieux guerrier de sa fine pirogue fendant les vagues vers les rives du paradis... Tout cela lent et vif, balancé et d'un trait.

1. À Cleveland, Boston, Detroit, Albany, Chicago, Milwaukee... jusque dans l'État de Tennessee.

2. Cf. Jay Leyda, *op. cit.*, vol. II, p. 832.

3. Il s'élèvera contre le projet, français puis américain, d'annexion des îles Sandwich.

4. Mallarmé, *Un coup de dés*.

MOBY DICK, UN JOURNAL DE LA PESTE

*NOT LONG AGO, having published two narratives of voyages in the Pacific, which, in many quarters, were received with incredulity, the thought occurred to me, of indeed writing a romance of Polynesian adventures, and publishing it as such ; to see whether the fiction might not, possibly, be received for a verity : in some degree the reverse of my previous experience. This thought was the germ of others, which have resulted in *Mardi*¹.*

La réflexion sur une œuvre accomplie est le germe de nouveaux projets. *Mardi* s'est formé après les premiers récits et poussera vers *Moby Dick*. La pensée est *générale*, « séminale » même. Les lecteurs prennent le vrai pour une invention et la fiction pour la vérité ? Creusons la contradiction. La question fait corps avec l'histoire du roman (au moins en Amérique dans les premiers temps de la « percée » du *roman* après « les récits d'aventures »). Mais Melville a vécu des choses brutales et merveilleuses, il aime la langue et ses puissances, il fait ici l'expérience de l'entrée en littérature, et va singulièrement accentuer sa tentative portant sur le vrai et l'artificiel. Quelqu'un, qui demeure un marin (*quarters* est un terme nautique) pour ce qui est de l'imaginaire, s'est laissé entraîner par ses pensées jusqu'à remettre en cause les règles logiques de la littérature. Doit-il les adopter résolument ? Repositionnements. Non sans ironie à l'égard des *quarters*, des gardes et des veilles, des secteurs dispersés. Avec *Moby Dick* le récit ne sera plus annoncé par une préface mais par l'*Etymology*. L'adhésion du public, hélas, ne sera pas beaucoup plus large. Ce que le critique de la *Revue des Deux Mondes*² reprochera, en fait, à Melville, c'est d'avoir présenté un livre *impur* par sa forme et sa composition. *Moby Dick* n'était pas un pur récit où toutes les informations auraient été coulées dans la narration.

Mais quel modèle le critique avait-il en tête ? Ne se souvenait-il plus du *Journal de l'année de la peste* de Daniel Defoe ? La comparaison entre les deux

œuvres ne permet évidemment pas leur entière superposition puisque le *Journal of the Plague Year*³ se compose d'*observations or memorials* (c'est indiqué dès le titre), et qu'il se présente comme *a memoir* – mais l'auteur de *Robinson Crusoe* (publié trois ans plus tôt) a donné à son témoignage une telle orientation narrative, une « vectorisation » dramatique telle, que l'on peut parfois penser que son écrit se rapproche d'une fiction. D'ailleurs, et sans doute pas seulement par prudence politique, il le présente, dès la page de titre, comme « écrit par un citoyen qui resta tout le temps durant à Londres », ce qui manifestement est une fiction : lors de l'épidémie de 1664-1665, Defoe avait cinq ans, et son *Journal* sera publié cinquante-sept ans plus tard. En voici le tout début : *It was about the Beginning of September 1664, that I, among the Rest of my Neighbours...*, « C'était à peu près au début de septembre 1664 que, parmi l'ensemble de mes voisins, je... » Defoe, dans le vocabulaire de son siècle, parlera d'une « visitation » de la peste. Et les derniers mots de la *stanza* par laquelle se clôt son récit seront ceux d'un rescapé : *yet I alive*⁴ ! Que le conteur, le témoin, se présente comme ayant échappé à une terrible « visitation » n'est pas le seul point de rapprochement entre l'ouvrage de Defoe et *Moby Dick*⁵. Formellement l'ouvrage donne un récit entrecoupé de chiffres, sur les morts à Londres, semaine après semaine ; sur le nombre de villes touchées. Sont aussi recopiés les actes de mesures d'ordre public ; sont produites des informations sur la Condition de la Population, sur la police de fermeture des maisons, etc.

Moby Dick est un roman « d'après une histoire vraie », dont l'imagination invente la vérité. L'*Etymology* placé en avant-propos dans l'ouvrage est bien déjà *dans* le propos. Les titres, nombreux, de chapitres courts semblent rompre le fil du récit afin de se présenter comme documentaires, comme les pièces d'un dossier d'investigation.

Ces particularités sont une surprise formelle – qui a une fonction nullement artificielle : d'abord, cette marque formelle enregistre que la « chasse à la baleine » est un sujet abondamment traité par les contemporains ; ensuite, que le livre s'adresse à des curieux, terriens, citadins, qui n'ont pas une connaissance précise, concrète de cette activité alors en pleine expansion ; ensuite encore, l'auteur induit le sentiment que La Baleine demeure une *inconnue* ; enfin, l'« Étymologie » annonce que le journal des événements à venir, rubrique après rubrique, sera une enquête de *nomination*.

Tout ce dispositif, cet « appareillage » englouti à la fin de l'aventure, le récit commandera un retour à son début : un unique survivant sera autorisé comme *récitant* et témoin. Si ce procédé n'est pas absolument nouveau dans la littérature,

il s'expose comme *invention* ici décisive. Bien sûr, Balzac, Flaubert ne seront pas sur la même longueur d'onde mais des romanciers au vingt et unième siècle useront de procédés semblables dans l'association du récit romanesque et des « données réelles » de sa documentation. Melville, quant à lui, se détachera d'une entreprise aussi risquée (et souvent mal reçue par les lecteurs) : après *Mardi* et *Moby Dick*, et mis à part la nouvelle *Benito Cereno*, ses récits se glisseront dans une narration plus conventionnelle.

Avec ses premiers livres il s'était attiré des reproches de deux ordres : d'un côté, on mettait en doute la véracité des faits qu'il rapportait ; de l'autre, on montrait peu de goût pour sa phrase, sa langue. On contestait aussi bien l'authenticité de son séjour dans les îles du Pacifique (*Typee*, *Omoo*) que la réalité des traitements disciplinaires sur un vaisseau de guerre tels qu'il les dénonçait dans *White-Jacket*. À propos de *Mardi* tout spécialement on avait affirmé l'incapacité de l'auteur à offrir une pure fiction sans digressions poétiques et philosophiques. L'écrivain s'était demandé si, tant qu'à faire, présentant un récit manifestement « exagéré », les critiques n'y accepteraient pas la *réalité* !

Quelle était la *Peste*, la peste de son temps, celle qui ravage l'équipage et le navire de *Moby Dick* ? La difficulté à distinguer à coup sûr le Bien du Mal, l'impossibilité de les séparer ; la volonté d'être Dieu ; le combat d'un monstre « externe » et de celui dormant au cœur des hommes. Les marins qui mourront victimes d'une crise, d'une « visitation », auront subi la maladie pendant une année mais *then all collapsed, and the great shroud of the sea rolled on as it rolled five thousand years ago*, « puis tout s'écroula, et le grand suaire de la mer se déroulait comme il roulait il y a cinq mille ans⁶ ». *Moby Dick* est un roman, un document, un journal – un document que le lyrisme transcende, un journal que l'imagination emporte, un roman où la phrase roule sur actes et éternité nappés. Un manifeste du fortuit autant que de l'éternité.

1. Lire ma traduction de cette préface pour *Mardi* page 12 du présent ouvrage.

2. E. D. Forgues, 1^{er} février 1853.

3. *A Journal of the Plague Year*, Penguin Classics, 2003.

4. *Ibid.*, p. 238. *Yet I alive* : « J'en suis sorti. »

5. Il y a dans l'écrit de Daniel Defoe un usage – de nos jours abandonné – des *majuscules* que l'on peut encore remarquer chez Melville. Un exemple : ... *while they were in their Senses, and while they had the Power of judging : Indeed, when they came to be Delirious and Light-headed...*, *ibid.*, p. 164. Soit : « ... quand ils avaient toute leur Tête, et quand ils avaient leur Jugement : mais

en Fait, quand ils devenaient Délirants et Dérisonnables... »

6. *Moby Dick*, dernière phrase du drame.

LE MASQUE

Mardi n'est pas Vendredi ni « Friday ». Ni un homme ni un jour, c'est un archipel, un rêve animal, un monde, une fumée d'opium. Le dessin de Max Ernst qui illustre la couverture m'a toujours paru receler une profonde intelligence du *démon* de Melville. Par association libre une naïade « ingresque » se love telles de grandes lèvres au centre d'un masque primitif, incrustation du vivant dans la géométrie.

Losanges parfaits, comme *La Raie* de Chardin. La raie est une créature double, aquatique et aérienne, mystérieuse, « inhumaine ». Il y a chez Melville une tension entre beauté idéale souple et primitivisme rigoureux inquiétant. Les démons de l'écrivain entretiennent à leur front une flamme et il a travaillé avec obstination à faire apparaître la dualité qui unit (si on me permet l'oxymore) le Bien et le Mal, le beau et le laid. L'artiste a magnifiquement compris l'étoile au front de l'écrivain, le démon-diamant qui de l'intérieur le fascinait¹.

Ce que dit le dessin de Max Ernst : le mystère n'a pas été percé. Nous en sommes restés à la surface, au face-à-face, avec cependant « une flamme » (une femme), mais celle d'une beauté idéale importée.

1. Je possède, rangée dans ma « bibliothèque Melville », une édition de *Typee* imprimée à Anvers en novembre 1945. La traduction est de Pierre Verdier. L'illustration de ce beau petit volume (une xylographie) laisse apparaître un *fantôme* au milieu de la végétation exotique. Figuration involontaire ?

TORTUE-PARENTHÈSE

Je reviens à « Peedee », à l'énigme, à la manière prémonitoire et désinvolte avec laquelle Melville voyait les titres de ses livres être déformés, abîmés. Il devait reconnaître que ses ouvrages n'étaient connus qu'*approximativement*. Et je reviens sur sa méditation du « silence » dans sa chambre d'exilé temporaire, de démarcheur auprès des éditeurs londoniens. Il découvrait une société à laquelle il savait ne pas appartenir. L'Amérique, le Nouveau Monde pouvait faire illusion. Les équipages d'un navire, la campagne du Massachusetts, la solidarité avec Hawthorne... Mais le centre du pouvoir culturel restait à Londres.

Et puis, Melville a été oublié sur son propre terrain, à New York. Et puis des universitaires l'ont ressuscité. Et puis, le formidable *Moby Dick* forme toujours un grand écran blanc : les autres livres sont encore quasiment ignorés. Quasiment ignoré ce qu'ils disaient des « sauvages », de l'escroquerie, des ambiguïtés, de l'esclavage et de l'adoration de la liberté libre dans l'obstination.

Il faudra encore cent ans pour qu'Herman Melville soit lu, soit *vu* avec ses multiples visages, son côté noir et son côté lumineux... Trois cents ans de parenthèse. Trois siècles de tortue.

SALUT

Sur l'île de Typee, durant son séjour forcé, le matelot fugitif souvent rendait respectueusement visite au tombeau d'un grand chef de guerre. L'endroit est calme, caché dans la végétation, sacré. Une sculpture de bois représente le défunt mains posées sur les rames. Lors de sa dernière visite, avant de le quitter, le narrateur salue :

Bon voyage, oui, vite, rame de toutes tes forces, noble chef, vers le royaume des esprits ! Pour un œil ordinaire tu ne fais que peu de progrès, mais d'un œil fervent je vois ton canoë fendre les vagues qui roulent jusqu'aux plages du paradis.

Typee ouvrait l'espace où affleureront *Mardi* et *Moby Dick*, un espace large, « cassé » et lié, où alternent sérénité et déchaînements, calmes plats et surgissements. La Critique reprochera à Melville sa multiplication de chapitres courts. Non-sens ! La brièveté des chapitres est par elle-même un geste de l'écrivain, de sa pensée : ils sont des coups de sonde, des coups de rame, des pétitions de l'imaginaire. L'énergie scripturale, variant les angles d'attaque, fait bouger l'œil : on *voit* le souffle inférieur revendiquer son orientation vers les plages lumineuses. Une grande simplicité accourt, une fois que l'on est passé par la mort.

VENTS CAPRICIEUX

One heart-beat at heart-core.

Un battement au cœur même du cœur.

John Marr et autres marins

Pierre Leyris, dans sa préface du volume *Poèmes divers*¹, a parfaitement exposé l'originalité des poèmes de guerre (*Battle-Pieces*) de Melville. Ces poèmes, publiés au lendemain de la Guerre civile, dans leur dynamique et dans leur structure s'accordent à ce que les historiens nous apprennent de cette guerre : qu'elle fut la première à être autant « médiatisée » (par la presse et la photographie). Le traducteur et préfacier relève que par un poème de Melville on est *simultanément* sur le champ de bataille et dans une rue de New York : « On voit une foule citadine groupée dehors, l'hiver, autour d'un tableau d'affichage qui évoque par le menu, avec une intensité à couper le souffle, un combat en cours, provoquant les réactions mêlées des assistants. »

L'auteur des poèmes, lui, prétendait n'avoir « fait dans la plupart des cas que placer une harpe à la fenêtre et noter les airs contrastés que les vents capricieux jouaient sur leurs cordes ». Les vents, cher public, sont capricieux, le poète tient toujours une harpe, et, *dans la plupart des cas*, il n'est pas responsable des cordes.

Une fois à la retraite, après dix-neuf ans dans l'emploi de douanier, et cinq ans avant sa mort, Melville va s'adonner (et se *donner*) à la composition de *Clarel*. Le voyage effectué en Terre sainte est déjà loin (le poème est présenté comme « le fruit d'un voyage il y a bien longtemps », *Fruit of Travel of Long Ago*) mais l'écrivain va en jouir à nouveau et opérer une clarification. Le *secret* est toujours présent mais le poète, nageur remontant des profondeurs, vise à émerger de la vague ultime. Le poème est une traversée et l'épilogue en est « vertical »,

l'épilogue du long poème narratif jaillit hors de son déploiement linéaire par le sursaut d'un triple *That like* :

*That like the crocus budding through the snow—
That like a swimmer rising from the deep—
That like a burning secret which doth go...*²

L'Océan n'est plus qu'une rumeur traditionnelle ? Les fleurs et les arbres accueillent la patience de l'homme apaisé ? Ce n'est pas si simple. Mais il y a les morts, le passé et l'avenir de ce qui émerge et pointe. Nous entendons encore la vague, entre étendue et verticale. L'Amérique est le territoire des grandes plaines ? La Terre sainte fut visitée comme un désert ? Melville n'ignore certes pas ces dimensions mais à l'axe de la Vérité en lui la vague marine frappe encore, dans son écrit elle est un rythme qui jamais ne cessera, une cadence, un battement au cœur même du cœur.

1. Gallimard, 1991.

2. « Pour que, tel le crocus perçant la neige / Pour que, tel le nageur montant du fond / Pour que, tel le brûlant secret que lâche la poitrine... »

VARIATIONS DU ROSIER

*Stay, wither wend you, laden thus ;
Roses ! You should not these inhume.*

Arrête, où vas-tu, ainsi chargé ;
Des roses ! Tu ne vas pas les enterrer ?

Under the Ground

Les poèmes composeraient-ils un « Tombeau » dans la manière de Mallarmé ? On y est en tout cas frappé des nombreuses occurrences du vocable *rose*, comme les pétales de couleurs sonores. Nulle fleur plus que la rose ne paraît sur ces lignes. C'est un thème et un motif. Bien plus que d'une estampille « romantique » il s'agit d'une cellule sonore dont Melville use et abuse effrontément. Il s'agit dans le même temps d'une déclinaison du *mouvement vertical*¹. On lira le nom *rose* dans les poèmes *L'Avatar*² ; *L'Agave américain* ; *Pontoosuce*³ ; *Après la partie de plaisir* ; et dans le romarin « *rosmarine* » de *Galets*.

Les poèmes ne sont pas qu'un chant dédié à la beauté, ils sont dans le même temps une dénonciation des mensonges grégaires, une affirmation de ce que la Vérité se trouve solitaire au milieu du tapage (*L'Enthousiaste*). On comprend que, finis les récits d'aventures, l'auteur n'ait entretenu aucun espoir de voir ses poèmes publiés. Il se tiendra, mauvaise herbe, goûtant la rosée matinale, dans le mouvement seul du verbe. Charles Olson dit que le volume poétique de *Clarel* est un « *rosaire du doute*⁴ ». Nous n'en sommes pas encore, pas du tout, au *motté* bien assis d'une dame américaine, *a rose is a rose is a rose...*

1. *Rose*, *arose* proviennent du verbe *to rise* (« se lever »). Du verbe « ange du mouvement » comme le notait Baudelaire dans *Le Poème du haschich*.

2. « Le dieu des roses, un jour voulut prendre l'apparence d'une rose ? Il prit plutôt

l'apparence d'une fleur sauvage. »

3. « Si pur, d'une clarté de rose », *So pure, rose-clear*.

4. In *Call Me Ishmael*, City Light Books, 1947, p. 39 : *that rosary of doubt*.

LA SOLITUDE PHILOSOPHIQUE D'UN BUREAU DU SECTEUR

Nous nous sentons contemporains de la Création.

Mardi

Dans un bureau des douanes du port de New York, Herman griffonne des vers. Des milliers de vers. C'est pour lui. Pour, désormais, plutôt que la goûter vraiment, supporter la solitude « philosophique », et le bureau. Ce bureau est banal, les collègues ne sont pas très nets, pas de francs marins, mais des fonctionnaires qui ne se refusent pas, à l'occasion, des petits trafics améliorant leurs paies. Herman n'est pas très bien *vu*.

Le bureau est simplement *du secteur*, c'est l'ordinaire. Mais « secteur » veut aussi dire « séparé », « sacré », le poste d'écriture est soustrait au banal pour être sanctuarisé, c'est là qu'Herman vole le temps d'écrire des milliers de vers – qui ne seront pas publiés mais qui entretiendront la décision de ne point se soumettre au « goût » des critiques et du public *en masse*, celui qui rend les magazines et journaux « vendables ».

Melville a toujours accordé un soin jaloux à la définition physique et morale de son poste d'écriture. Dans la ferme qu'il occupa pendant neuf années, enfouie dans la campagne du Berkshire, la véranda qu'il avait fait construire avait été orientée vers le nord, vers les montagnes, « car là, une fois encore, la barbe mêlée de givre, j'arpente le pont, doublant le cap Horn ». Pour corriger les épreuves de *The Whale*, il s'enfermera dans une chambre au troisième étage d'un immeuble de New York. Comme la véranda, « le bureau du secteur » est un poste d'écriture, un pont où l'écrivain double un cap, « le cercle des étoiles coupé par le cercle des montagnes¹ ». Le sillage d'écriture s'y fait dans le *blanc*, dans le vide, au bord du monde, au bord d'un journal du Vrai et du Faux.

1. *Les Contes de la Véranda*, *op. cit.*, Introduction, p. 15.

LIVRE DE BORD

*At lenght, dead before the equatorial breeze, we threaded our way
straight along the very Line itself. Westward sailing ; peering right, and
peering left, but seeing naught.*

À la fin, poussés par la brise équatoriale, nous filions droit vers l'ouest, le long précisément de la Ligne, scrutant de gauche et de droite, mais ne voyant que le rien.

Mardi, premier chapitre

Mis à part ses trois derniers romans (*Pierre*, *Israël Potter* et *Le Grand Escroc*), chacun des livres de Melville a pour logique celle d'un livre de bord (*a log*). D'un livre de bord écrit pendant les « quarts » (les veilles), surveillant la boussole, guettant les grains, changeant l'angle de coupe selon le vent, barrant, déployant ou repliant la voilure. Notant des observations que l'esprit et la langue emportent en des « envolées » au-dessus des cercles cartésiens, l'écrivain revient sur le sujet. Vaguelette après vaguelette. Une vague plus forte emporte le tout... Il travaille en encyclopédiste de la vague. Son sujet est *Vague*, il creuse le plein. La Critique s'énervait à découvrir le nombre de chapitres (195 dans *Mardi*), la multiplication des titres, des « entrées ». Est-ce du roman ou du documentaire ? De la réalité ou des extravagances ?

Aux latitudes de l'équateur, autrement dit *la Ligne*, les navigateurs éprouvaient une anxiété particulière. Ils redoutaient de ne pas trouver les vents qui leur permettraient de franchir cette zone redoutée. Des vents capricieux faisaient qu'ils passaient et repassaient plusieurs fois en sens inverse sans progresser résolument vers le sud ou le nord. Ou bien ils restaient en panne.

Quand il écrit ses poèmes de *John Marr et autres marins*, quand il travaille sur

le manuscrit de *Billy Budd*, l'Océan n'est plus pour ses contemporains qu'« une rumeur traditionnelle », mais Melville veut encore, trouvant « les mensonges grégaires », entendre le chœur. *Billy Budd* conte l'histoire d'un homme qui bégaye parmi ceux qui parlent en règlements disciplinaires. Beau et bègue, le matelot Billy Budd se trouve dans l'impossibilité d'exposer la vérité des faits induits par la jalousie sexuelle d'un officier – mais il est la note (*bill*) d'un bourgeon qui pointe (*bud*)...

Quand Melville écrit, sa pensée ne lui échappe pas, mais il donne l'initiative à la langue, sa phrase l'entraîne, il met les voiles, déploie ou replie la voilure, c'est son allure, son entrain. Il faudra certes encore cent ans et des jours pour continuer depuis Adam, laisser Caïn tuer Abel, ne plus être orphelin, ne plus répéter le scénario d'Orphée mais avec *tous* les morts faire face au Néant...

Écrivant, Herman Melville *passé la Ligne*, il multiplie les analogies, sautant d'un événement historique à un autre éloigné, rapportant un acte à la Bible, plongeant dans les profondeurs de l'âme humaine, « s'envolant » dans les considérations métaphysiques. Son récit progresse lentement, il passe et repasse la Ligne. Il semble que la narration soit une épreuve, non commandée par un « scénario » mais vécue comme expérience de la langue avec la pensée, et comme une délibération de la pensée personnelle naissante avec le modèle – une délibération de l'inattendu avec l'attendu, à la tangente graphique de deux hémisphères du cerveau... La plume touchant le papier fait se lever une nuée de sons entre les lettres :

... nombre des plus belles combinaisons de sons, de voix, ont été complètement perdues pour l'oreille du lecteur en raison d'une sur-attention portée aux règles ordinaires de l'orthographe.

... many of the most beautiful combinations of vocal sounds have been altogether lost to the ear of the reader by an over-attention to the ordinary rules of spelling.

Préface de *Typee*

Le sens d'un mot sous ses « significations » : marin, *seaman*, *herman*, *sailor*... Aller avec la mer, mettre les voiles, venir, partir, dans les siècles des siècles. Au-dessus et au-dessous de la page l'espace est sans fond, Melville déroule son nom. Son nom de veille sur la mer.

L'ÎLE DE MELVILLE

Ce n'est donc pas sans anxiété que nous voyions s'avancer certains dignitaires de Mardi ; le nom, à ce que nous apprirent les gens, désignait l'ensemble de leurs îles.

With no small anxiety, therefore, we awaited the approach of some dignitaries of Mardi ; for by this collective appellation, the people informed us, their islands were known.

Mardi, chapitre 53

Une île, des îles..., existe-t-il un nom pour l'île de rêve ? Elle apparaît, puis se retire. Toute île à la fois se dessine et suppose une approche puis repose dans son isolement... Une île, détachée du continent, est-elle possible, imaginable ? Une île qui apporterait le bonheur, non le désenchantement...

À moins de considérer encore comme une île la bosse du monstre émergeant de l'Océan – mais alors d'une autre nature – le rôle initial tenu par les îles lointaines dans les premiers ouvrages (*Typee*, *Omoo*, *Mardi*) va s'effacer avec *Moby Dick*. Les matelots de *Mardi* pendant des jours et des nuits au milieu de l'Océan n'avaient vu que la grisaille, puis enfin, « Ohé la terre », alors que l'espoir faiblissait. Il faut attendre le chapitre 52 de l'ouvrage pour lire : « C'était une multitude d'îles qui émergeaient, bleues, se dessinant telles des meules enveloppées de la brume des moissons. » Ceux embarqués sur le *Pequod* scrutent les eaux pour y trouver la Baleine, qui dans les pages de *Moby Dick* rôde longtemps avant qu'elle n'apparaisse. Au chapitre 60, quasi au milieu du livre, le marin Pip s'effraie : « On n'en a parlé qu'une fois, et c'est justement ce soir. » Puis, au chapitre 63, un bruit. Puis, au chapitre 68, les cris de l'homme de vigie : « Elle souffle ! là ! là ! là ! Elle souffle ! Elle souffle ! » Puis les cachalots disparaissent dans les profondeurs. Et enfin émerge la bosse du monstre. Il s'agit d'un *souffle-esprit*.

La vigie aurait pu crier « Terre ! », mais non, on voit surgir du vide la rondeur

terrifiante et désirée. Avant le dénouement tragique il y aura encore un jour lumineux, une journée de symphonie où l'air se marie à la mer (*the sun seemed giving this gentle air to this bold and rolling sea : even as bride to groom*), quand « le soleil semblait accorder la nuée légère à l'Océan tumultueux ; tout comme une épouse à l'époux ».

Herman Melville épousant l'écriture est à la recherche d'une île d'enchantement et de possibilité, de paix, de civilisation libre, de déjeuners sur l'herbe. D'hyménées comme il en a connu lors des festifs *pique-niques* et excursions qu'il organisait dans le Berkshire (carriole, costumes, champagne, pâtisseries, nappes étendues parmi les fleurs). New York même, telle qu'il l'a observée, est tournée vers l'horizon de lointains puisque « l'île de Manhattan est ceinturée de quais comme de récifs de corail les îles de l'océan Indien¹ ». Sur les quais de Manhattan, « le dimanche après-midi des milliers de flâneurs se figent dans leurs rêveries océaniques ».

Les îles ne reviendront sous la plume de l'écrivain qu'avec *Las Encantadas*, les Galápagos – et les tortues comme souvenir insistant (« rien d'un pâte d'encre »). Les Galápagos, que le marin a visitées en 1841 lors d'une escale, représentent en quelque sorte « l'anti-île ». Il ouvre leur description avec cette phrase : « On peut douter qu'aucun lieu de la terre égale en désolation cet archipel. » L'archipel se révèle être sous l'emprise d'un charme maléfique. L'auteur exprimera son *désenchantement*, il conserve la nostalgie des îles polynésiennes aux mœurs libres, aux cérémonies dignes, aux fêtes surprenantes. En 1854, *Las Encantadas* paraît en feuilleton. Les dix chapitres qui constituent le récit sont annoncés comme « esquisses » (*sketches*). L'écrivain, comme un artiste de plein air, revient sur le motif, s'obstine à vouloir saisir l'ambiguïté, trace à grands traits son projet, travaille au plus vite.

Melville a nourri une ambition altière² : l'écriture d'un grand livre – peut-être sur les tortues, sur les signes initiaux –, un grand livre de la Vérité dont il n'a donné que des esquisses. Il pratique l'esquisse comme intervention, et comme *sonde* de la possibilité.

1. *Moby Dick*, premier chapitre.

2. Je pense que la nouvelle *Bartleby* pourrait être lue comme portant sur l'écart entre « gribouillages » et littérature. Elle conte le fatal isolement d'un *scrivener*, un « scribe », ou plutôt un employé aux écritures.

L'HORIZON DES ÉVÉNEMENTS

C'est véritablement dans la fièvre, à la hâte que furent écrits *Moby Dick* puis *Pierre ou les ambiguïtés*. Serait-ce dû simplement au tempérament de leur auteur, celui d'un aventurier, à l'inclination vagabonde (*a naturally roving disposition* comme il est dit dans *Redburn*) ? Dans la carrière de Melville la publication de *Mardi* a marqué un tournant, l'écrivain a voulu avec ce livre instaurer une distance d'avec ses premières publications¹. Désormais, il est en guerre, il dit s'être donné « un nom de guerre », et il vit la préparation de ses publications comme une bataille. Au moment de l'édition de *Moby Dick* il s'enferme dans une chambre à New York et envoie chez l'imprimeur les collections d'épreuves, une à une, par vagues et paquets, au fur et à mesure qu'il en a effectué la correction. Il dit à Hawthorne installé là-bas, en Nouvelle-Angleterre, qu'il craint d'être avalé par « [sa] Baleine ». Il lui dit aussi que jusqu'à ce jour (jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans) il n'a encore connu aucun développement intellectuel. Il commence là, maintenant, avec ce « livre méchant ».

Doit-on penser que Melville fait des livres *un à un*, par réaction et pulsion, sans conception d'ensemble de *l'œuvre* ? Il n'a pas l'idée d'un monde construit, seul Dieu en est « le Grand Éditeur », et cette publication est permanente pourrait-on dire avec Isidore Ducasse. Mais il est résolument en guerre contre un ennemi déclaré : la littérature des journaux et magazines, qui connaissent une expansion accélérée. Il voit les récits publiés dans les journaux et magazines (« l'universel reportage ») gagner du terrain, occuper la surface, capter les lecteurs. Son ambition, nous le savons, est divergente : elle est celle de l'art, du « grand art », de *la littérature* à laquelle il vient d'avoir accès. Il ne sait pas combien de temps ça va durer, son frère est mort à trente et un ans, leur père alors qu'Herman n'en avait que treize. Ses yeux restent affaiblis, séquelle de la scarlatine subie dans l'enfance.

L'enthousiasme vivra dix ans. L'élan s'éteindra avec la réinstallation à New

York en 1862. Une première « amputation affective » était survenue quand, à l'automne de 1851, Hawthorne avait quitté Lenox pour aller occuper un poste de consul de l'autre côté de l'Atlantique, à Liverpool... Plus d'aubépine ! Plus d'excursions dans les collines, de concerts champêtres, de discussions métaphysiques soutenues par cigares et brandy... Les physiciens nomment *singularité* la région de l'espace où s'effondre une étoile. Melville s'est-il ainsi effondré, brûlé, épuisé dans sa singularité ? Il aura opéré dans la littérature américaine un « trou noir ».

Mais un trou noir est aussi le portail vers un autre univers.

1. Il priera l'un de ses éditeurs que *Mardi* ne soit point accompagné de la mention « par l'auteur de *Typee* et d'*Omoo* ».

© *Éditions Gallimard*, 2018.

CLAUDE MINIÈRE

Encore cent ans pour Melville

Herman Melville aurait aujourd'hui deux cents ans. Il a survécu et continuera de vivre, mais quelle histoire, que de risques encourus ! On pense parfois que l'on peut dessiner une ligne de vie, en suivre la courbe. En fait, on doit y revenir sans cesse, par de multiples *touches*, sous des angles variés, des « éclairages ». Même sentiment pour ce qui concerne l'avenir de Melville, l'*à-venir* de son œuvre. Dès avant le décès d'Herman (en 1891), il était oublié, sorti de la scène littéraire. On en reparlera dans cent ans.

C. M.

Claude Minière a publié dans la collection « L'Infini », en 2006, Pound caractère chinois.

DU MÊME AUTEUR

Essais

L'ART EN FRANCE 1960-1995, Nouvelles Éditions Françaises, 1995.
CLAUDE VIALLAT, Georges Fall, 1999.
BALTHUS, Georges Fall, 2000.
TRAITÉ DU SCANDALE, La Différence, 1992 ; Rouge profond, 2005.
L'ENDROIT, Tarabuste, 2005.
POUND CARACTÈRE CHINOIS, Gallimard, « L'Infini », 2006.
LE DESSIN POUR LIBERTÉ. DANIEL DEZEUZE, Huguet, 2008.
NOTES SUR LE DÉPART, Tarabuste, 2008.
BARNETT NEWMAN. RETOUR VERS L'ÉDEN, Tarabuste, 2012.
LE THÉÂTRE DE VERDURE, Marie Delarbre, 2013.
LE DIVERTISSEMENT (NOTES À L'ARRIVÉE), Tarabuste, 2016.
PAYSAGES D'HERMAN MELVILLE, Marie Delarbre, 2017.
COURBET. MARÉE MONTANTE, Invenit, 2018.

Poésie

L'APPLICATION DES LECTRICES AUX CHAMPS, Seuil, 1968.
GLAMOUR, Christian Bourgois, 1979.
LA MORT DES HÉROS, Carte Blanche, 1983.
LA THÉORIE DES ENSEMBLES, Seuil, 1968 ; Carte Blanche, 1995.
LUCRÈCE, Flammarion, 1997.
LE TEMPS EST UN DIEU DISSIPÉ, Tarabuste, 2000.
HYMNE, Tarabuste, 2002.
PERFECTION, Rouge profond, 2005.
JE HIÉROGLYPHE, Tarabuste, 2011.
LA TRAME D'OR, Marie Delarbre, 2013.
GRAND POÈME PROSE, Tarabuste, 2014.

Journal

Cette édition électronique du livre
Encore cent ans pour Melville de Claude Minière
a été réalisée le 14 mai 2018 par les [Éditions Gallimard](#).

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782072741562 - Numéro d'édition : 321947)

Code Sodis : N90957 - ISBN : 9782072741579.

Numéro d'édition : 321948

Le format ePub a été préparé par [PCA](#), Rezé.